

# Musikkultur och musiksmak i 1700-talets Sverige

*Ett bidrag till lyssnandets historia*

I de tidigmoderna samhällena, där en stor del av befolkningen inte var läs- och skrivkunnig, spelade musik och sång en betydande roll i traderingen av kollektiva föreställningar, identiteter och begrepp. Ur ett kulturhistoriskt perspektiv kan ljuden och musiken betraktas som en del av de sociala praktiker och föreställningar som strukturerar vardagen. Hur vi upplever ljud och musik är inte heller någon historisk konstant, utan påverkas av det omgivande ljudlandskapet och samtida uppfattningar om hur oljud och välljud påverkar människan. Det är dock först under de senaste årtiondena som den sonora världen blivit föremål för mer systematisk kulturhistorisk forskning.<sup>1</sup>

---

Artikeln är producerad som en del av författarens arbete som forskare vid Finlands Akademi, som finansierat projektet *Comic Opera and Society in France and Northern Europe, ca. 1760–1790* (Helsingfors universitet 2013–2018, nr 273395).

1. Den kulturhistoriska forskningen om 1700-talets ljudlandskap lyfter bl.a. fram ljud och buller i en vardaglig, ofta urban kontext. Denna typ av ljudens kulturhistoria är besläktad med lukternas och andra störande sinnesintrycks historia. Exempelvis Emily Cockayne beskriver allehanda förargelser, stök och urbant tumult i 1700-talets London såsom skrikande försäljare och medelmåttiga gatumusikanter, skällande hundar, tjutande och bökande grisar, smuts, ojämna gator, trafikbuller, oljud från hantverkarbodar, tiggare, larmande nattsvirare och högljudda grannar. Det tidigmoderna ljudlandskapet har också analyserats i en senannalistisk studie av Jean-Pierre Gutton, som påpekat sambandet mellan en stark muntlig kultur och hörselsinnet och de ljudliga, icke-visuella signalernas betydelse. Utöver arbetets och stadens buller lyfter Gutton fram det kontrollerade och samhällsstrukturerande ljudet från kyrkklockor och religiös sång. Emily Cockayne, *Hubbub: Filth, Noise & Stench in England 1600–1770* (Yale 2007), s. 106–130; Jean-Pierre Gutton, *Bruits et sons dans notre histoire. Essai sur la reconstitution du paysage sonore* (Paris 2000), s. 11, *passim*; se även Laure Gauthier & Mélanie Traversier (dir.), *Mélodies urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVI<sup>e</sup>–XIX<sup>e</sup> siècles)* (Paris 2008).

På 1700-talet hade musiken en central position inom de belevade umgängesformer ur vilka den offentliga sfären uppstod, och musiken var också föremål för såväl filosofiska avhandlingar som opinionsdebatt. Vid närmare granskning framstår musiken som ett konstant inslag i gatuliv, societetsnöjen och olika former av social och politisk gemenskapsbildning. De musikaliska salongerna, de musikaliska sällskapen och akademierna samt operasalen tillhör alla de publika eller semipublika rum ur vilka den s.k. borgerliga offentligheten anses ha uppstått.<sup>2</sup> Ändå har den historiska grundforskningen kring musikens politiska kulturhistoria länge varit överraskande begränsad till sin omfattning och mängd.

Denna artikel beskriver hur musiksmaken under den senare hälften av 1700-talet utvecklades inom en deltagande och lyssnande offentlighet präglad av spirande opinionsbildning och medborgarlighetsideal, där besök på konsert eller opera blev ett sätt att konstruera sitt medborgarskap i förhållande till andra, på basis av känsla och samhörighet.<sup>3</sup> En av utgångspunkterna för resonemanget är den av James H. Johnson initierade frågan om det vid slutet av 1700-talet hade uppstått nya sätt att lyssna, eller om det snarare handlade om nya ideal för hur lyssnarna förväntades uppträda.<sup>4</sup> Därtill tangerar artikeln frågan om hur smaken formades parallellt med publikens självbilder och vilka källor vi har för att känna den i Nordeuropa.

- 
2. Se artiklarna i vol. 43 av *Dix-huitième siècle* (2011), som hade den sonora världen som tema, särskilt Georges Escoffier, 'L'émergence de l'espace musical public en France à travers l'écho des concerts relevé dans les *Affiches de Province* (1752–1755)', s. 30–31, 37; bland övriga publikationer exempelvis Gauthier & Traversier (dir.), *Mémoires urbaines*; Antoine Lilti, *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle* (Paris 2005), s. 251–260; Steven Kale, *French Salons: High Society and Political Sociability from the Old Regime to the Revolution of 1848* (Baltimore & London 2004); Hans-Erich Bödeker & Patrice Veit & Michael Werner (dir.), *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe, 1700–1920. Institutionnalisation et pratiques* (Berlin 2008); Ann Öhrberg, *Samtalets retorik. Belevade kulturer och offentlig kommunikation i svenskt 1700-tal* (Höör 2014).
  3. Om konstruerandet av medborgarskap jfr Karin Sennfeldt, *Politikens hjärta. Medborgarskap, manlighet och plats i frihetstidens Stockholm* (Stockholm s.d. [2010]), som dock inte behandlar musikens och de musikaliska praktikernas betydelse; se även Öhrberg, *Samtalets retorik*.
  4. James H. Johnson, *Listening in Paris: A Cultural History* (Berkeley & Los Angeles & London 1995); se även Jeffrey S. Ravel, *The Contested Parterre: Public Theater and French Political Culture, 1680–1791* (Ithaca 1999), och Downing A. Thomas, *Aesthetics of Opera in the Ancien Régime, 1647–1785* (Cambridge 2002).



Anne Vallayer-Coster (1744–1818), Porträtt av en violinist, 1773. Målningen är särdeles intressant då den föreställer en kvinnlig violinist och är målad av en av tidens mest framstående kvinnliga konstnärer. Violinisten på bilden är framställd i négligé, d.v.s. hemmakläder, vilket skapar en intim och koncentrerad stämning som understryks av den sänkta blicken som fokuserar på nothäftet. Foto: Cecilia Heisser, Nationalmuseum, Stockholm. CC BY-SA.

Forskningen hittills har främst fokuserat på de stora musikaliska nationerna, Frankrike, Italien och Tyskland samt på England, men frågan om musikens andel av den offentliga sfären eller den offentliga kulturen gäller i minst lika hög grad samhällen med en till struktur eller volym mindre utvecklad tryckt offentlighet. Frågeställningarna rörande musikens sociala funktioner, kvaliteten på lyssnandet samt musiksmakens betydelser är lika intressanta då de tillämpas på en skandinavisk eller exempelvis rysk kontext. Undersökningen bakom denna artikel fokuserar på det sena 1700-talets Skandinavien, där operan utvecklades förhållandevis sent och konsertutbudet var mindre storskaligt än i de större europeiska metropolerna. Av arbetskonomiska skäl har denna studie avgränsats till det svenska riket, vilket också möjliggör en djupdykning i de miljöer som där främjade den musikaliska kulturen. Frågor om definitionsfylligt "nationell" smak är i detta sammanhang av underordnad betydelse.

Vad lyssnade man då till? Satt man tyst och stilla på operan och konserten, eller väsnades den nordeuropeiska publiken liksom den franska eller den italienska? Skilde sig uppfattningarna om olika typer av musik och hur de skulle utövas och avnjutas? Eftersom all musik inte uppfördes offentligt och föreställningarna om den intima sfären hade betydelse för hur det tysta lyssnandet utvecklades i det offentliga rummet handlar det första avsnittet om musiken i det enskilda rummet. Därefter behandlas konsertväsendet och dess betydelse för förändringen i lyssnandets kultur. Det sista avsnittet fokuserar på musiken i teatersalongerna, operan och det musikaliska spektaklet, och återanknyter därmed till frågan om koncentrerat lyssnande.

### *Amatörmusiker och enskilt musicerande*

Den svåra gränsdragningen mellan offentligt och privat i 1700-talets kulturliv är särskilt signifikant ur musikens perspektiv. Då musiken och de musikaliska praktikerna, d.v.s. uppförandet av musik på konsert, teater eller opera samt därmed förknippade sociala fenomen, ses som en del av den offentliga kulturen är utgångspunkten att musik liksom andra performativa konstformer förutsätter en publik. I minst lika stor utsträckning är dock utförandet och framför allt upplevelsen av musik något som sker i enskildhet, på privata tillställningar, i ett slutet rum eller utan någon publik. Liksom brevskrivandets, dagbokens

eller det förtroliga samtalets historia är lyssnandets historia en del av det privata, inre rummets historia, det som franska historiker kallar *le for privé*.<sup>5</sup> Att musicera, med eller utan publik, innebär också för musikern och amatören en inre monolog, ett samtal med sig själv, eller rättare sagt med musiken och dess kompositör. Att låta sig beröras, ryckas med och bli en del av det musikaliska uttrycket är en annan viktig funktion hos musiken utöver den underhållande. Parallellt med den kommunikativa framträder denna emotionella funktion tydligt i 1700-talets teoretiska litteratur, där den introspektiva musikaliska upplevelsen under andra hälften av seklet blir ett sätt att nå det sublima.<sup>6</sup>

På 1700-talet ansågs sinnesintrycken ha en direkt inverkan på hälsan. Exempelvis menade man att fula ord och elaka röster kunde befläcka en ren själ, på samma sätt som skrämmande eller vedervärdiga bilder kunde leda till missfall och missfoster om de sågs av gravida.<sup>7</sup> Uppfattningen att ljuden påverkade själslandskapet var därför desto starkare; enligt Herder var hörseln det sinne som låg närmast själen. Här fanns även en stark religiös aspekt: tungan och rösten var människan i första hand given för att lova Gud. Då buller associerades med oregerligt och oanständigt sladder, blev tystnaden en dygd. Den dygdiga tystnaden och en ökad vilja att dämpa rösten och begränsa larm och buller har kopplats samman med civilisationsprocessens framskridande, med en mer lågmäld intimitet och förtrolighet, där den inre upplysningen och upplevelsen av det sköna förutsatte stillhet. De nya sätt att lyssna till och njuta av musik som framträdde i slutet av 1700-talet kan också ses som sammanhörande med denna process, lika mycket som de hänger samman den ökade betoningen av det sköna och det sublima vid konstupplevelserna.<sup>8</sup>

5. Ang. begreppet *for privé* se Madeleine Foisl, 'L'écriture du for privé', Philippe Ariès, Georges Duby & Roger Chartier (dir.), *Histoire de la vie privée* 3. *De la Renaissance aux Lumières* (Paris 1999 [första uppl. 1985]), s. 319–357.

6. Martin Kaltenecker, *La rumeur des batailles. La musique au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles* (Paris 2000), s. 30–39; Martin Kaltenecker, 'Les Contrats d'écoute', *Dix-huitième siècle*, vol 43 (2011), s. 165–184; se även Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, second edition (1759), part III, section XXV.

7. Cockayne, *Hubbub*, s. 17.

8. Kaltenecker, *La rumeur des batailles*, s. 30–36; Gutton, *Bruits et sons de notre histoire*, s. 13–15, 24–27, 45–60; Johnson, *Listening in Paris*; Eva Helenius-Öberg, 'Musikalskare, mecenater och samlare', Leif Jonsson & Anna Ivarsdotter-Johnson (red.), *Musiken i Sverige II. Frihetstid och gustaviansk tid* (Stockholm 1993), s. 107.

I det tidigmoderna bildningsidealet ingick musiken som en av de fria och de sköna konsterna. Fram till 1900-talet hade musiken också en viktig allmänpedagogisk funktion liknande den som senare tillmätts gymnastiken och idrotten. Genom att utöva och lyssna till musik lärde man sig att behärska tiden, takten och sina impulser, och genom rytm och nyans att disciplinera den egna kroppens rörelser. Musiken hörde liksom dansen till en god uppfostran på 1700-talet och ända fram till början av 1900-talet, då pianot ännu ingick i standardmöblemang i välbärgade borgarhem. Målsättningen för att lära sig traktera ett instrument var inte nödvändigtvis att bli virtuos, utan social och moralisk: musiken utvecklade koncentrationsförmågan och musicerandet tillsammans stödde de sociala färdigheterna, som en blivande medborgare behövde. Detta gällde på 1700-talet såväl unga män som unga kvinnor. Inom exempelvis familjen Fersen, som för 1700-talets del studerats ingående av Johanna Ilmakunnas, lärde sig ”alla”, såväl söner som döttrar, att spela eller sjunga. Greve Carl Reinhold von Fersen (1716–1786), som var den mest engagerade, blev sedermera direktör för Gustav III:s opera.<sup>9</sup>

I en sådan kontext där musik inte utövades och producerades enbart av professionella, spelade amatörerna en väsentlig roll i det musikaliska livet. Liksom Carl von Fersen kunde de stå vid yrkesmusikerens sida och spela i orkestrar ”till sin ro och övning”.<sup>10</sup> Vissa utmärkte sig även som kompositörer, liksom exempelvis generallöjtnanten, friherre Arvid Niklas von Höpken (1710–1778), som bl.a. komponerade två italienska operor, ett par kantater och åtminstone en sinfonia.<sup>11</sup> Det som skilde amatörmusikern från den professionella var inte kvaliteten på utförandet – många av 1700-talets amatörer var verkliga virtuoser, och några av exempelvis Mozarts pianokonsert är komponerade för amatörer – utan det att amatören i motsats till yrkesmusikern inte var

- 
9. Martine Sonnet, 'Quelques échos des pratiques musicales dans l'éducation des filles au XVIII<sup>e</sup> siècle', Catherine Deutsch & Caroline Giron-Panel (dir.), *Pratiques musicales féminines, discours, normes, représentations* (Lyon 2016, under utgivning); Johanna Ilmakunnas, *Ett ståndsmässigt liv. Familjen von Fersens livsstil på 1700-talet* (Helsingfors & Stockholm 2012), s. 173–174.
  10. Greger Andersson, 'Musikens miljöer', Jakob Christensson (red.), *Signums svenska kulturhistoria. Frihetstiden* (Lund 2006), s. 346.
  11. Lennart Hedwall, 'Hovmusik och konsert', Jonsson & Ivarsdotter-Johnson (red.), *Musiken i Sverige II*, s. 84; Lennart Hedwall, 'Teatermusik', Jonsson & Ivarsdotter-Johnson (red.), *Musiken i Sverige II*, s. 91.

beroende av musikutövandet för sitt leverne. Amatörerna är särskilt intressanta med tanke på lyssnandets och musiksmakens historia, eftersom de i första hand är konsumenter av musik och först i andra hand producenter. I Skandinavien, särskilt Norge och Sverige, blev deras roll desto mer betydande som kulturlivet, inklusive teater och konsertliv, ännu under 1700-talets första tredjedel var mindre utvecklat än på den europeiska kontinenten och yrkesmusikernas, framför allt sångarnas, antal begränsat. I det svenska riket var det i första hand privatpersoner som Höpken som stod bakom sällskapet *Utile Dulcis* musikaliska strävanden och det som blev Kungliga Musikaliska Akademien. Dessa amatörer tillhörde de bildade, världsvana och välbärgade kretsarna: militärer, ämbetsmän och hovfolk, prästsläkter, akademiker, handelsmän och sjökapten.<sup>12</sup>

Musiken framträder i dagböcker och brev från 1700-talet som en lika självklar del av den sociala elitens vardag som läsandet eller promenaderandet. Förekomsten av musikinstrument och noter i ståndspersoners bouppteckningar är inte ovanlig och sammanfaller ofta med förekomsten av bibliotek eller konstsamlingar. Vid sidan av den dyra och volyminösa cembalon eller dess efterträdare pianofortet var diverse continuoinstrument såsom gamba, violoncell eller basfiol omtyckta bland amatörerna och användes för att ackompanjera sångare eller soloinstrument då kammarmusik uppfördes i societetskretsarna. Andra, mindre instrument som ofta finns i bouppteckningar är violiner och flöjter i olika storlekar.<sup>13</sup>

Diplomaten och politikern greve Clas Ekeblad d.y. (1708–1771), som var svenskt sändebud i Paris åren 1742–1743 och sedermera blev riksråd och en av frihetstidens sista kanslipresidenter, hörde till ett läsande och samlande släkte och intresserade sig livligt för musik. Av hans kassabok från 1728–1730 framgår att han spelade viola da gamba redan under sina studier i Halle som tjugooråring. Han fortsatte spela under sina lediga stunder hela livet, och gamban dyker med jämna mellanrum upp i hans brevväxling, liksom den gång då greven förargade sig över att instrumentet i en flytt

12. Helenius-Öberg, 'Musikälskare, mecenater och samlare', s. 110–112.

13. Helenius-Öberg, 'Musikälskare, mecenater och samlare', s. 114; se även Annick Pardailhé-Galabrun, *La naissance de l'intime : 3000 foyers parisiens, XVII<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècles* (Paris 1988); Charlotta Wolff, *Vänskap och makt. Den svenska politiska eliten och upplysningstidens Frankrike* (Helsingfors 2005), s. 264–265.



till landet packats i samma lass som en låda citroner och strängarna tagit skada av fukten. Under sin tjänstgöring i Paris musicerade Ekeblad med sina franska vänner och med sin unge svåger greve Fredrik Pontus De la Gardie, som i Frankrike lärt sig att spela cembalo.<sup>14</sup> Markisinnan de Broglie, som hade haft Ekeblad på besök, skrev i oktober 1742 om deras musikaliska nöjen till friherre Carl Fredrik Scheffer:

Le Mesnil har under några stunder varit de mest högljudda nöjenas boning; bal, konsert, spel, allt förenades här. [...] [Greve Ekeblad] dansar en hel natt med en livlighet som jag aldrig hade föreställt mig hos honom, han sjunger, han spelar gamba, han talar moral, det är en universalmänniska.<sup>15</sup>

Efter sin återkomst till Stockholm framträdde Ekeblad som en av Johan Helmich Romans beskyddare, och år 1752 uruppfördes Johan Helmich Romans *Svenska mässan* i det Ekebladska palatset på Norrmalm.<sup>16</sup>

Att spela och sjunga var för den tidigmoderna aristokratin en del av konsten att behaga, tjusa och vinna. Både att musicera tillsammans och att lyssna till musik på enskilda fester eller i samband med andra sysslor var återkommande inslag i umgängeslivet. Den europeiska aristokrati till vilken Fersen, Höpken, Ekeblad eller markisinnan de Broglie tillhörde lät inrätta musikrum, musiksalonger och – liksom furst Esterházy på Eisenstadt för Haydn – konsertsalar i sina palats och intog sin middag till tonerna av taffelmusik. Musik kunde

- 
14. Clas Ekeblads kassabok för 1728–1730, Ekebladska samlingen, vol. 5, Riksarkivet (RA), Stockholm; Clas Ekeblad d.y. till Clas Julius Ekeblad, Stola 12.11.1766, *apostille*, Engeströmska samlingen CXVII 1.6, Kungliga Biblioteket (KB), Stockholm; Clas Julius Ekeblad till Clas Ekeblad d.y., Paris 13.3.1768, Engeströmska samlingen CXVII 1.4, KB; Fredrik Pontus De la Gardie till Hedvig (Lillie) De la Gardie, Paris 28.11.1742, Ekebladska samlingen, vol. 7, RA; se även Wolff, *Vänskap och makt*, s. 264, 396.
  15. "Le Mesnil vient d'être pendant quelques instans le séjour des plaisirs les plus bruiants, bal, concert, jeu, tout s'y trouvoit rassemblé. Je vois vôte étonnement monsieur, mais n'augmentera-t-il point quand je vous dirai que c'est le comte d'Ekeblad, qui est en partie l'auteur de cette transformation. Il danse toute une nuit avec une vivacité dont je ne l'aurois jamais soupçonné, il chante, il jouë de la basse viole, il parle morale, c'est un homme universel." Markisinnan de Broglie till Carl Fredrik Scheffer, *s.l.*, 16.10.1742, cit. Jan Heidner (éd.), *Carl Reinhold Berch. Lettres parisiennes adressées à ses amis 1740–1746* (Stockholm 1997), s. 22. Ekeblads plötsliga uppsluppenhet kunde kanske delvis förklaras genom att han fått veta att han någon vecka tidigare blivit far.
  16. Anna Ivarsdotter-Johnson, 'Johan Helmich Roman och hans tid', Jonsson & Ivarsdotter-Johnson (red.), *Musiken i Sverige II*, s. 54.



även ackompanjera handarbete eller till och med en konversation. Samtidigt ökade under senare hälften av 1700-talet produktionen av lättare och underhållande musik.<sup>17</sup>

Då musiken inom det aristokratiska sällskapslivet blev ett underhållande bakgrundsljud, som smälte samman med umgänget och nöjet i övrigt, är det berättigat att fråga sig i vilken mån vi kan tala om ett aktivt lyssnande. I ett berömt brev från Paris ondgjorde sig Mozart över den ringaktning med vilken hans musik bemöttes, då åhörarna fortsatte att rita och småprata medan han spelade för dem. Av allt att döma var han van vid en annan form av koncentrerat, tyst lyssnande från de konnässörskretsar han känt i det tyska och italienska Europa.<sup>18</sup>

Det tysta lyssnandet anses av vissa forskare ha utvecklats samtidigt som lättspelbar solomusik blev allt mer tillgänglig för amatörer genom den ökade produktionen av såväl graverade noter som förhållandevis billiga klaverinstrument såsom klavikord och i slutet av 1700-talet det fyrkantiga taffelpianofortet.<sup>19</sup> Mot bakgrund av den mängd solistisk musik som komponerades redan under den tidiga barocken och musikinstrumentens plats i exempelvis den holländska guldålderns målningar vore det dock en förenkling att tro att inte också tidigare generationer hängett sig åt solistiskt musicerande i enskildhet. Det som förändrades var den offentliga tillgängligheten på och sociala spridningen av vissa typer av musik och därmed även musiksmaken.

Vad uppskattade då konnässörerna, och vad kan man ha lyssnat till i de svenska högre ståndshemmen? Ett sätt att närma sig musiksmaken

- 
17. David Hennebelle, *De Lully à Mozart. Aristocratie, musique et musiciens à Paris (XVII<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècles)* (Seyssel 2009), s. 38–39; se även Lilti, *Le monde des salons*, s. 256–258; Antoine Lilti, 'Le concert au salon: musique et sociabilité à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle', Hans Erich Bödeker & Patrice Veit & Michael Werner (dir.), *Espaces et lieux de concert en Europe, 1700–1920. Architecture, musique, société* (Berlin 2008); Gerhard Winkler, 'Joseph Haydn und die Fürsten Esterházy. Spiel-Räume der Musik', Bödeker & Veit & Werner (dir.), *Espaces et lieux de concert en Europe*; Lennart Hedwall, 'Hovmusik och konsert', Jonsson & Ivarsdotter-Johnson (red.), *Musiken i Sverige II*, s. 62–63.
  18. Wolfgang Amadé Mozart till Leopold Mozart, Paris 1.5.1778, cit. Nils-Olof Franzén (utg.), *Mozarts brev* (Stockholm 1991), s. 201–203; se även Lilti, *Le monde des salons*, s. 257–258; Hennebelle, *De Lully à Mozart*, s. 39.
  19. I Sverige började hammarklaver av detta slag produceras i större skala från och med 1770-talet. Se Eva Helenius-Öberg, 'Instrumentbygge', Jonsson & Ivarsdotter-Johnson (red.), *Musiken i Sverige II*, s. 181.

ken är att titta på innehållet i de privata notsamlingarna, varav vissa är mycket omfattande. Riksrådet, greve Adam Horn (1717–1778), direktör för hovkapellet, innehade en stor samling musikalier som vid hans död gick på auktion. Katalogen omfattande 12 band innehöll 421 sinfonior och ouvertyrer, 35 ytterligare orkesterstycken, 1 624 kammarmusikverk och 50 vokalverk. Den anmärkningsvärda mängden kammarmusikverk säger något om den musikaliska kulturen i kretsarna kring hovet: det var musik för att musicera tillsammans och som skulle åhöras i liten krets. En annan samlare var den värmländske brukspatronen Henric Bratt d.ä., som omnämns i Abraham Hülphers *Historisk afhandling om musik och instrumenter* från 1773 som en betydande musikkännare som även ordnade konserter på landsorten. I sitt bibliotek hade han 108 sinfonior och lika många kammarmusikverk, de flesta från decenniet 1767–1777 och utgivna hos Hummel i Amsterdam.<sup>20</sup>

En spindel i nätet för det sena 1700-talets musikliv i Nordeuropa var kommerserådet och sedermera friherren Patrick Alströmer (1733–1804), en av direktörerna för Alingsås textilmanufakturverk. Hans omfattande notsamling, sammanställd under årens lopp genom inköp från utlandet och genom vänners och bekantas hjälp, bevaras i dag i Statens musikverk i Stockholm och omfattar 6 hyllmeter, varav 231 tryckta verk (4 hm.) och 700 handskrifter (2 hm.). Samlingens tyngdpunkt är kammar- och mindre orkestermusik såsom sinfonior, kammarsonater och konserter för exempelvis cello, samt vokalmusik för scenen, d.v.s. lösryckta operaarior. Samlingen är mycket mångsidig. Bland scenmusiken noteras en del franska kompositörer såsom Charpentier och Grétry, men i övrigt dominerar de italienska barockkompositörerna såsom Corelli eller Galuppi och de tyska tonsättarna från den sentimentala perioden på 1760- och 1770-talet.<sup>21</sup> Som initiativtagare och finansör för Kungliga musikaliska akademien 1771

20. Helenius-Öberg, 'Musikålskare, mecenater och samlare', s. 117–118. Sonen Henric Bratt d.y. (1758–1821) gjorde en dubbel karriär som violinist vid hovkapellet och som officer och deltog i Gustav III:s ryska krig i Finland. Han komponerade själv två violinkonserter och donerade sedermera faderns musikbibliotek till Skara stifts- och landsbibliotek; se Lennart Hedwall, 'Henric Bratt (1758–1821)', <http://levandemusikarv.se/composers/bratt-henric/> (hämtad 19.8.2015).

21. Helenius-Öberg, 'Musikålskare, mecenater och samlare', s. 117; arkivförteckning tillgänglig digitalt på <http://musikverket.se/musikochteaterbiblioteket/arkivregistret/> under Alströmer, Patrick (hämtad 19.8.2015). Samlingens tillkomst framgår av Alströmers omfattande brevväxling som bevaras i Uppsala universitetsbibliotek.

kom Patrick Alströmer, som hade viktiga kontakter utomlands, att få en avgörande betydelse också för det offentliga musiklivets, konsertväsendets och operans utveckling i Sverige.

### *Att gå på konsert*

Sedan de första offentliga konserterna ägt rum i London och Leipzig på 1670- och 1680-talet utvecklades konsertväsendet i Europa och dess nordamerikanska förlängning kraftigt under det sekel som följde. Det avgörande i denna utveckling var att musiklyssnandet förflyttades från den begränsade, enskilda och exklusiva sfären till den offentliga och kommersiella och att en tydligare gräns drogs mellan utförare och publik. Till skillnad från den musikaliska underhållningen i hemmen, på privata fester i vänners och bekantas sällskap eller vid hovet, där åhörarna måste få nåden att bli inbjudna för att kunna delta, innebar de öppna konserterna, som annonserades i pressen, att musiken blev tillgänglig för en betalande publik, d.v.s. för i princip vem som helst som hade råd med biljettpriset och tid att sitta på konsert i någorlunda anständig klädsel. Även om adeln till en början var kraftigt företrädd inom konsertpubliken kan konsertväsendet alltså med rätta betraktas som en central del av uppkomsten av en belevad och liberal borgerlig offentlighet. Till samma fenomen hörde även uppkomsten av musikkritiken som en del av den offentliga estetiska debatten i tidningspressen. I Sverige började recensioner av musikaliska framträdanden ingå i tidskriften *Posten* och i *Allmänna Tidningar*, *Stockholms Posten* och *Dagligt Allehanda* vid decennieskiftet 1770. För musikens utveckling som konstform hade konsertväsendets uppkomst också en stor betydelse, eftersom det innebar en utveckling och i viss mån även frigörelse av instrumentalmusiken och den symfoniska orkestern utanför hovens och operahusens aristokratiska och paternalistiska värld.<sup>22</sup>

De första offentliga konserterna i Sverige ägde rum på 1730-talet. Med den franska Concert Spirituel som förebild tog hovkapellmästa-

22. Tim Blanning, *The Triumph of Music: Composers, Musicians and their Audiences, 1700 to the Present* (London, 2008), s. 85–89; Michael North, *Genuss und Glück des Lebens. Kulturkonsum im Zeitalter der Aufklärung* (Köln, 2003), s. 147–158, 163–170; Leif Jonsson, 'Mellan konsert och salong', Jonsson & Ivarsdotter-Johnson (red.), *Musiken i Sverige II*, s. 399; Hedwall, 'Hovmusik och konsert', s. 87; T. C. W. Blanning, *The Culture of Power and the Power of Culture: Old Regime Europe 1660–1789* (Oxford 2002), s. 161–182.

ren Johan Helmich Roman år 1731 initiativ till en serie öppna konserter på Riddarhuset. Liksom i Paris, där konsertserien Concert Spirituel startats år 1725 för att erbjuda musikalisk underhållning under den tid då teatrar av religiösa skäl var stängda, erbjöd hovkapellet musik under fastan och påskan. Den musik som först uppfördes var Händels Brockespassion i svensk anpassning. Under de följande åren fogades andra verk av Händel, såsom pastoralen *Acis och Galathea* samt oratoriet *Esther*, till repertoaren. Vinsten från konserterna gick till välgörande ändamål.<sup>23</sup>

Några år senare, år 1738, beslöt sig ett antal högadliga unga män – bland dessa de tidigare nämnda Adam Horn och Carl von Fersen – att tillsammans med hovkapellet hålla regelbundna konserter under den talande benämningen *Académie de Musique*. Initiativet bekostades genom att de adliga medlemmarna i sammanslutningen bidrog med ett startkapital på 170 kopparmynt för att täcka utgifterna för hyra, ljus, värme, dörrvakt och musikernas arvoden. Konserterna hölls i det s.k. Löwenska huset, d.v.s. det Schönfeldtska palatset på Stora Nygatan, där sällskapet hyrde en stor sal. Enligt ämbetsmannen Axel Reuterholm bestod publiken av inbjudna gäster av bägge könen, men de var så många att han inte kände dem alla. Det är kännetecknande att amatörerna här betalade för att få spela tillsammans med de professionella musikerna från hovkapellet samt att konserten var endast halvt offentlig med en talrik men utvald publik: amatörerna uppträdde för varandra. Akademikonserterna fick en uppföljare i de abonnemangskonserter som under Per Brats ledning hölls på Stockholms rådhus varje onsdag under säsongen 1740–1741 samt under en kortare tid år 1743.<sup>24</sup>

Den blivande kungen, Adolf Fredrik av Holstein-Gottorp och hans gemål Lovisa Ulrika av Preussen var mycket musik- och teaterintresserade, och deras ankomst till Sverige år 1744 medförde ett uppsving för musiklivet i Stockholm. Lovisa Ulrika, som till en början nedslags av den anspråkslösa nivån på kulturlivet där, beskrev i sina brev musiken

23. Anna Ivarsdotter-Johnson, 'Johan Helmich Roman och hans tid', Jonsson & Ivarsdotter-Johnson (red.), *Musiken i Sverige II*, s. 42–44; om Concert Spirituel, se t.ex. Blanning, *The Power of Culture and the Culture of Power*, s. 164–165, 173; Johnson, *Listening in Paris*, s. 71–72.

24. Ivarsdotter-Johnson, 'Johan Helmich Roman och hans tid', s. 44; Andersson, 'Musikens miljöer', s. 346–347; Ilmakunnas, *Ett ståndsmässigt liv*, s. 174.



François Dequeuvauviller (1745–ca. 1807), *L'assemblée au concert*. Denna gravyr efter en målning av Niclas Lafrensen föreställer en musikalisk salong i 1770–1780-talets Paris, där amatörer underhåller sig själva och varandra. Foto © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre), Michel Urtado.

som sin största tröst och förströelse. Medan hon om kvällarna spelade cembalo, ackompanjerades hon på cello av Adolf Fredrik. Tronföljaren hade från Tyskland medfört ett eget kapell på 14 yrkesmusiker, bl.a. cembalisten och kompositören Hinrich Philip Johnsen och oboisten Johan David Zander, som bägge kom att inta en betydande roll inom Stockholms musik- och teaterliv.<sup>25</sup> I motsats till gamle kung Fredriks hovkapell uppträdde Adolf Fredriks hovkapell för den betalande allmänheten och gav i slutet av 1740-talet abonnemangskonserter på Ridarhuset om lördagarna. Före utgången av årtiondet hann det med ett tjugotal konserter. På repertoaren stod bl.a. stycken av Locatelli och

25. Ivarsdotter-Johnson, 'Johan Helmich Roman och hans tid', s. 58; Hedwall, 'Hovmusik och konsert', s. 65–67. Som drottning kom Lovisa Ulrika i sin tur att introducera den neapolitanska operan i Sverige; se Lennart Hedwall, 'Teatermusik', s. 90–92; Marie-Christine Skuncke, 'Teater och opera', Christensson (red.), *Signums svenska kulturhistoria. Frihetstiden*, s. 472.

kantater av Johnsen, med andra ord både utländsk instrumentalmusik och ny vokalmusik till svenska texter.<sup>26</sup>

I slutet av 1750-talet och början av 1760-talet hade konsertutbudet utökats kraftigt. Medan traditionen med konserter på Riddarhuset fortsatte under hovkapellmästare Francesco Uttinis ledning, arrangerade sångläraren och librettisten Lars Lalin serier om tolv konserter med abonnemang i Stora Frimurarehuset på Söder. De fick snart konkurrens av organisten Ferdinand Zellbell d.y.s konsertserier. I slutet av 1760-talet tillkom också de s.k. Kavalierskonserterna, där ett antal amatörer uppträdde tillsammans med medlemmar av hovkapellet i två serier om sex konserter i november–december 1769 och i mars–april 1770. Vid dessa konserter medverkade sopranen Elisabeth Olin (f. Lillström, 1740–1828), sedermera första sångerska vid operan, vilket tyder på att även arior uppfördes. Efter grundandet av Kungliga Musikaliska Akademien på bl.a. Patrick Alströmers och några andra amatörers initiativ år 1771 bidrog även denna institution till konsertutbudet. På konsserterna uppträdde Akademiens ledamöter, såväl professionella som amatörer, och ibland även den Kungliga Teaterns, d.v.s. Operans, orkester.<sup>27</sup> Vi känner inte till publikens sammansättning, men sannolikt bestod den av ungefär samma urbana eliter som läste tidningar, köpte böcker, själva trakterade instrument eller intresserade sig för konst.

I slutet av 1790-talet hade även landsorten vaknat till konsertlivets nöjen. Så även i Finland, där Åbo likt andra nordeuropeiska universitetsstäder utgjorde ett centrum för musiklivet. En viktig roll här intogs av det s.k. akademiska kapellet, som uppträdde i samband med högtidligheter och från och med 1770-talet även offentligt. Den första egentliga orkesterkonserten i Finland anses vara den som Aurorasällskapet höll på årsdagen av Gustav III:s revolution, den 19 augusti 1773. Under sin korta tillvaro hade Aurorasällskapet också en egen orkester. Under 1770- och 1780-talet ökade antalet offentliga konserter i Åbo, bl.a. tack vare stadsmusikanten Johan Fredrik Jahn, teologen och blivande biskopen Jakob Tengström, lektor Isak Nordberg och studen-

26. Ivarsdotter-Johnson, 'Johan Helmich Roman och hans tid', s. 44; Hedwall, 'Hovmusik och konsert', s. 75–76.

27. Hedwall, 'Hovmusik och konsert', s. 76, 83; Leif Jonsson, 'Den "offentliga" konsertens förutsättningar', Jonsson & Ivarsdotter-Johnson (red.), *Musiken i Sverige II*, s. 402.

ten Erik Tulindberg som var en framstående violinist. De musikaliska strävandena ledde år 1790 till grundandet av Musikaliska sällskapet i Åbo, vilket leddes av amatören och lektorn vid akademien Isak Nordberg. Sällskapet hade vid sekelskiftet en av de största notsamlingarna i riket, vilket säger något om hur starkt intresset för musik vuxit sig vid akademien.<sup>28</sup>

Universitetsstäderna är särdeles intressanta med tanke på hur lyssnandet och smaken formerades eftersom de var ställen där yngre män och lärda kunde träna sitt öra genom ett analytiskt förhållande till vad de hörde och de musikaliska utbytena ägde rum i en intellektuellt vaken omgivning. En av de få dagboksskribenter som kommenterade musikaliska tilldragelser mer ingående är friherre Gustaf Adolf Reuterholm (1756–1813). I november 1773 vistades han som student i Uppsala. Bland de tidsfördriv och händelser som han skrev utförligt om hör konserterna, vilket är desto intressantare som det offentliga konsertlivet i Uppsala enligt Leif Jonsson skall ha utvecklats först på 1780-talet.<sup>29</sup> Reuterholm beskriver om lördagarna återkommande konserter hos professorn i juridik Daniel Solander, som var director musices vid det akademiska kapellet och som dirigerade från cembalon. Reuterholm nämner bl.a. att trumpetarna spelade illa, varav vi kan dra slutsatsen att det handlade om en något större orkester, sannolikt just det akademiska kapellet. Liksom konserterna hos ”herrarna Jacobsson”, där en stråkensemble enligt Reuterholm uppträdde, verkar det ha varit endast halvvoffentliga tillställningar. Det bör observeras att ett regelbundet konsertväsen många gånger uppstod ur just denna form av informella sammankomster av amatörer och musiker, som samlades på en lämplig plats för att musicera – alltså utan kommersiella avsikter – och lockade till sig spontana åhörare och småningom även

28. Fabian Dahlström, 'Musiklivet i Finland', Jonsson & Ivarsdotter-Johnson (red.), *Musiken i Sverige II*, s. 422–427; se även Kimmo Korhonen, *Sävelten aika: Turun Soittannollinen Seura ja Turun filharmoninen orkesteri 1790–2015* (Helsinki 2015) Matti Vainio, 'Pre-history and history of the Turku Musical Society in the 17th and 18th centuries', Hans Erich Bodeker & Patrice Veit & Michael Werner (dir.), *Les sociétés de musique en Europe, 1700–1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités* (Berlin 2007).

29. Dag-Journal pro A[nn]o MDCCLXXIII hållen af Gustaf Ad. Reuterholm, Reuterholm-Ädelgrenska samlingen, vol. 22, RA; jfr Leif Jonsson, 'Musik i svenska landsorten', Jonsson & Ivarsdotter-Johnson (red.), *Musiken i Sverige II*, s. 417.



en betalande publik. Ett exempel på det sistnämnda är i Reuterholms dagbok hovmusikern Christopher Pihlmans (1749–1780) solokonsert på cello, till vilken det såldes biljetterna vid ingången.<sup>30</sup>

För att man skall kunna tala om konsertväsen i den betydelse vi i dag ger ordet bör konserterna vara öppna för den betalande allmänheten. Andra betydelsefulla faktorer är en viss regelbundenhet i utbudet samt den därmed sammanhängande, för 1700-talet karakteristiska möjligheten till abonnemang. Abonnemangskonserterna är ett betydande fenomen med tanke på konsertgåendets och lyssnandets historiska utveckling eftersom de innebär en trogen publik, som återkommer eller åtminstone förbinder sig att göra det genom en ekonomisk satsning. Att samma publik åhör två, tre, sex eller flera konserter innebär också en möjlighet att jämföra, träna örat och fördjupa sig i musiken på ett annat sätt än om konsertbesöken var mer sporadiska. Abonnemangen har också ett samband med en stark amatörkultur och med uppkomsten av en musikkonsumerande publik som gav sig förutsättningar till analytiskt och kritiskt lyssnande. Det kan alltså antas att abonnenterna gick på konserter för att njuta av ”ren” musik, d.v.s. för själva konstupplevelsens skull, utan andra programinslag. Ändå är det klart att abonnemangen särskilt understryker konsertens sociala funktion: att gå på konsert kunde bli en vana, en del av de socialiserande och distinktiva ritualer som formade det urbana sällskapslivet, på samma sätt som att gå på teater eller opera, oavsett om publiken lyssnade tyst eller mindre stilla.<sup>31</sup>

Samtidigt kunde det regelbundna konsertlivets uppkomst och det ökade utbudet på musik också ses som uttryck för ett konsumeristiskt och mer demokratiserat förhållande till musiken. En aspekt på den växande offentligheten är just den sociala: massans deltagande i opinions- och smakbildning, de omedelbara utbytena av tankar, känslor, intryck och impulser över ständs- och könsgränserna. I det sammanhanget kunde musiken också bli ett uttryckligt distraktions- och för-

30. Dag-Journal pro A[nn]o MDCCLXXIII hållen af Gustaf Ad. Reuterholm, Reuterholm-Ädelgrenska samlingen, vol. 22, RA; om konserters uppkomst se Blanning, *The Culture of Power and the Power of Culture*, s. 169.

31. Herbert Lindenberger, 'On opera and society (assuming a relationship)', Victoria Johnson & Jane Fulcher & Thomas Ertman (eds), *Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu* (Cambridge 2007), s. 304–305; Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement* (Paris 1979), *passim*.

ströelsemoment, som slutligen kommersialiserades. Alla regelbundet återkommande offentliga tillställningar där det spelades musik var ingalunda finstämda konserter för en tyst och stillasittande publik. I de europeiska storstäderna uppstod under andra hälften av 1700-talet också andra, kommersiella och lättsamma former av musikaliska nöjen såsom vauxhaller och danspaviljonger. Vauxhallen syftade under 1700- och 1800-talet som begrepp på en nöjespaviljong där det spelades musik, dansades och serverades förfriskningar inför en socialt blandad urban publik. Ursprungligen kommer termen från namnet Vauxhall Gardens, en nöjespark i Kennington strax utanför London söder om Thames. Parken öppnade redan omkring 1660 och rymde stora mängder folk. Inne på området kunde besökarna i olika paviljonger äta, dricka, lyssna till musik, titta på lindansare, fyrverkerier eller konstutställningar, förutsatt att de betalade för sig. Från och med 1730-talet ägdes Vauxhall av en entreprenör vid namn Jonathan Tyers, som gjorde parken särskilt känd för sina regelbundna kvällskonserter om sommaren, och år 1738 lät han även uppföra en staty över Händel i parken, vilket var symptomatiskt för den exceptionella popularitet kompositören redan då hade uppnått i England och säger något om musikens betydelse i den offentliga sfären och skapandet av självbilder.<sup>32</sup>

Termen 'vauxhall' importerades snabbt till franskan och svenskan och användes där om mindre förortspaviljonger med liknande nöjen. Samma form av musikaliska nöjen växte till stora proportioner i Paris under direktoriet (1795–1799). Det som attraherade publiken till dessa danspaviljonger var inte alltid så mycket musiken i sig, utan även det flyktiga (köns-)umgänget. I Stockholm verkade en vauxhall i Kungsträdgårdens orangeri åren 1793–1802. Dit kom en brokig publik som i väntan på att få dansa åt och drack till tonerna av en militärmusikkår. Vauxhallen i Stockholm hade på 1780-talet föregåtts av "assembléer", d.v.s. sällskapsnöjen, på Börshuset var och varannan vecka, där man dansade, lyssnade och intog förfriskningar. Intressant ur det perspektiv som intresserar oss här är att det på Kungsträdgårdens vauxhall spelades musikaliskt potpurri med stycken ur populära *opéras-comiques* och sångspel. Denna form av scenmusik – ouvertyrer, arior och andra

32. Blanning, *The Culture of Power and the Power of Culture*, s. 278; se även David Coke & Alan Borg, *The Vauxhall Gardens: A History* (Yale 2011).

potentiella örhängen – nådde med andra ord också bredare lager av befolkningen än de som hade tid och råd att gå på teater.<sup>33</sup>

Vauxhallen satte den lätta instrumentalmusiken i fokus. Det gjorde även de s.k. harmoniekonserterna för blåsensemble, som hertig Carls kapell började ge i Stockholm från och med år 1786. De nya konsertformerna gjorde det möjligt att avnjuta musik utan sådan sakkunskap som äldre kontrapunktisk musik förutsatte. Under 1700-talets sista tredjedel gick de estetiska idealen också inom musiksmaken i riktning mot enkel känslsamhet och sparsamhet i uttrycksformerna, vilket återspeglades inte bara i uppkomsten av den klassiska periodens kompositionsformer och stil utan också i hurdana ämnen som valdes för den lyriska scenen och hurdana verk som uppskattades i den offentliga debatten. I *Stockholms-Posten* uttryckte Johan Henrik Kellgren (1751–1795) sin beundran för Gluck samtidigt som Kungl. Musikaliska Akademiens sekreterare Per Friegel (1750–1842) ställde sig kritisk till ”tonernas mångfald”, italiensk ornamentering i vokalmusiken och till uppfattningen av musik som förströelse. Enligt den uppfattning Friegel företrädde skulle musiken ha en uppbyggande funktion: den formade medborgaren och skulle tjäna ett patriotiskt och andligt syfte.<sup>34</sup> En liknande tankegång kan observeras i de franska upplysningsfilosofernas syn på opera: publiken skulle låta sig beröras av skådespelets och sångens patos och låta inlevelsen forma smaken och inspirera till dygd.

### *Musik och buller i teatersalongen*

Den tidiga operan associeras som konstform lätt med hovens kultur och aristokratiska nöjen. Mycket tidigt hade dock operan också en mer borgerlig dimension. Efter de första operahusens uppkomst i Venedig på 1630-talet hade operan snabbt blivit ett kommersiellt företag, där inte bara aristokratiska värderingar och sociala normer angav tonen utan där också den betalande publikens, d.v.s. det förmögna handelsborgerskapets smak måste beaktas. Under 1700-talet uppfördes opera på olika håll i Europa på såväl privat ägda kommersiella och icke-kommersiella scener som på offentliga stads- och nationalteatrar, furstliga teatrar och statliga kulturinstitutioner. En allmän uppfattning är att publiken under 1700-talet växte kvantitativt och kvalitativt, vilket dock

33. Jonsson, 'Den "offentliga" konsertens förutsättningar', s. 404.

34. Jonsson, 'Den "offentliga" konsertens förutsättningar', s. 400–401, 406.

kan vara svårt att påvisa i enskilda fall. Det som dock är säkert är att smaken utvidgades och att operan från att ha varit ett aristokratiskt nöje tidigt också blev ett populärt spektakel.

En kliché om 1700-talets opera är bilden av en publik tillställning där åhörarna är aktiva, högljudda och rör på sig i teatersalongen. James H. Johnson argumenterar i *Listening in Paris* för att publiken i Paris, dittills känd för sitt rastlösa och bullersamma beteende, mot slutet av 1700-talet stillade sig och började njuta av musiken samtidigt som musiksmaken utvecklades i en riktning som förutsatte tystnad och koncentration. Johnsons verk har kritiserats av bl.a. Jeffrey S. Ravel, som ifrågasatt Johnsons schematiska tes enligt vilken operapubliken i mitten av 1700-talet i första hand bestod av aristokratin, för vilken operan var en social förpliktelse. Ravel målar i stället upp en bild av en socialt diversifierad och allt annan en stillsam publik, som ännu år 1788 tillät sig att erövra scenen och kasta frukt på aktörerna på Comédie-Italienne vid uppförandet av Grétrys opera *Le prisonnier anglais*.<sup>35</sup>

Ravel lägger tonvikten vid publikens sammansättning och beteende och inte vid lyssnandet som process. Problematiken rörande musiksmak och lyssnande lämnar han därmed öppen. Andra forskare har avgränsat sig till uttryckligen själva smaken, ofta inom en viss nationell kontext såsom i William Webers arbeten om fransk musiksmak och europeisk repertoar på bägge sidor av år 1800 eller Henrik Knifs undersökning om Londonpubliken under tidigt 1700-tal, för att inte nämna den oändliga mängd litteratur som utkommit om den berömda parisiska striden mellan anhängarna av italiensk *versus* fransk musik på 1750-talet.<sup>36</sup> Om diskussionen om kanon, genre och nationalitet kan framstå som akademiskt smal, finns det även en annan infallsvinkel på musiklyssnandets kollektiva dimension och dess sociala och politiska funktioner. Ett ledmotiv i Downing A. Thomas kulturhistoriska studie över operan i 1600- och 1700-talets Frankrike, som utgår från

35. Johnson, *Listening in Paris*, särsk. s. 9–34, 53–70; Ravel, *The Contested Parterre*, särsk. s. 184–190.

36. William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms* (Cambridge 2008); Henrik Knif, *Gentlemen and Spectators: Studies in Journals, Opera and the Social Scene in Late Stuart London* (Helsinki 1995); William Weber, 'Mentalité, tradition et origines du canon musical en France et en Angleterre au XVIII<sup>e</sup> siècle', *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 44 (1989), s. 849–873; William Weber, 'Learned and General Musical Taste in Eighteenth-Century France', *Past & Present* 89 (1980), s. 58–85.

betydelsen av patos i 1700-talets offentlighet, är att den kollektiva emotionella rörelse musiken gav upphov till skapade samhörighet hos publiken. Beröring kopplas här samman med identifikation, och smak med känsla och gemenskap.<sup>37</sup>

Frågor om genre, repertoar och ”god smak” var på 1700-talet i hög grad politiska, inte minst då operan på många håll, inte bara i Nord-europa, var en av de furstliga och offentliga kulturinstitutionerna och därmed en del av den ideologiska arsenal som stod till staternas förfogande. På samma sätt som med annan konst och med de offentliga litterära debatterna, möttes filosofi, opinion och politik på scenen och i operasalongen. Samtidigt betraktades opera och teater hela tiden även som en form av privat och mondän sociabilitet, ett enskilt nöje som inom hemmets eller hovets krets kunde utövas av amatörer, eller som man gick till teatern för att njuta av. På samma gång visade man upp sig själv, träffade vänner, åt och drack med dem, spelade kort eller diskuterade affärer och politiskt känsliga frågor utom räckvidd för spioners öron och ögon, liksom då Sveriges sändebud greve Ekeblad träffade Ludvig XV:s blivande kansler Guillaume de Lamoignon i dennes operaloge i Paris.<sup>38</sup>

Denna kosmopolitiska sociabilitet och dess nätverk hade också stor betydelse för hur olika musikformer och musiksmaker utvecklades och cirkulerade i Europa. Försök att introducera italiensk och fransk musikdramatik vid det svenska hovet hade gjorts redan under 1600-talets andra hälft.<sup>39</sup> Någon regelbunden operaverksamhet blev dock inte av före andra hälften av 1700-talet. Att följa med den musikaliska utvecklingen på kontinenten var därför desto viktigare för diplomater, resenärer och den läsande publiken. Under sin tid som svenskt sändebud i Paris 1742–1744 besökte greve Ekeblad nästan dagligen operan, teatern eller konserter och antecknade i sin dagbok vad han åhört. Han såg bl.a. Rameaus *Indes galantes* och *Dardanus* åtminstone

37. Thomas, *Aesthetics of Opera in the Ancien Régime*, s. 4; se även William Weber, 'L'institution et son public. L'Opéra à Paris et à Londres au XVIII<sup>e</sup> siècle', *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 48 (1993), s. 1519–1539.

38. Odaterade inbjudningar, Ekebladska samlingen, vol. 10, RA; Wolff, *Vänskap och makt*, s. 194; Johnson, *Listening in Paris*, s. 9–19, 28–31.

39. Erik Kjellberg, 'Stormaktstidens hovmusik', Leif Jonsson, Ann-Marie Nilsson & Greger Andersson (red.), *Musiken i Sverige I. Från forntid till stormaktstidens slut 1720* (Stockholm 1994), s. 328, 330, 351.

femton gånger vardera sommaren och hösten 1743 respektive våren 1744. Det stora antalet besök är signifikativt också med tanke på hur man lyssnade till opera: var det ett starkt intresse för musiken som låg bakom, eller handlade det om ett förstrött lyssnande, där man inte stannade för hela pjäsen, vilket skulle ha ansetts socialt opassande?<sup>40</sup> Följde denna lyssnandets kultur också med till Skandinavien?

Ekeblads återkomst till Stockholm sammanfaller kronologiskt med Adolf Fredriks och Lovisa Ulrikas ankomst. Kronprinsparets intresse för musik gällde även opera. Kort efter Adolf Fredriks tronbestigning 1751 lät de rekrytera en fransk skådespelartrupp för hovet. Truppens musikaliska resurser var dock begränsade, och den franska operan förlorade i början av 1750-talet mycket av sin prestige under den stora pamflettstrid som då rasade mellan den italienska respektive den franska musikens anhängare och som fått sin början då en italiensk trupp uppfört Pergolesis komiska intermezzo *La serva padrona* i neapolitansk *buffa*-stil på operan i Paris i augusti 1752. Hela det bildade Europa, inklusive Adolf Fredriks och Lovisa Ulrikas hov, följde med striden via nyhetsbrev och tidningar. Den franska s.k. lyriska tragedin, företrädd av kompositörer som Lully och Rameau, anklagades av bl.a. Jean-Jacques Rousseau, Friedrich Melchior von Grimm och andra filosofer för att vara stel, omusikalisk och av föga dramatiskt intresse. Drottning Lovisa Ulrika, som abonnerade på Grimms nyhetsbrev a *Correspondance littéraire* från och med 1760, tycks ha delat denna åsikt.<sup>41</sup>

Eftersom hovet ändå ville ha opera, rekryterades år 1754 ett italienskt operasällskap från Köpenhamn. Sällskapet leddes av Francesco Uttini och uppträdde ett par säsonger på Drottningholm. I samband med kungliga bemärkelsedagar uppförde det operor till texter av Metastasio och musik komponerad för tillfället av Uttini, såsom pastoralen *La Galatea* (uppförd på Lovisa Ulrikas födelsedag den 24 juli 1754), den exotiska kammaroperan *L'isola disabitata* (på Adolf Fredriks

40. Dagbok förd av Claes Ekeblad d.y. i Paris 1743–1744, Ekebladska samlingen, vol. 17, RA; om sociala konvensanser se Johnson, *Listening in Paris*, s. 31.

41. Andrea Fabiano (dir.), *La «Querelle des Bouffons» dans la vie culturelle française du XVIII<sup>e</sup> siècle* (Paris 2005); Marie-Christine Skuncke, 'Lovisa Ulrikas korrespondens med utländska författare och lärda', Sten Åke Nilsson (red.), *Drottning Lovisa Ulrika och Vitterhetsakademien* (Stockholm 2003), s. 53; Marie-Christine Skuncke & Anna Ivarsdotter, *Svenska operans födelse. Studier i gustaviansk musikdramatik* (Stockholm 1998), s. 45.

födelsedag den 14 maj 1755), och de tre *opere serie Il re pastore* (Lovisa Ulrikas födelsedag 1755), *L'eroe cinese* (Adolf Fredriks födelsedag 1757) och *Adriano in Siria* (sannolikt Uttini, på Lovisa Ulrikas namnsdag den 25 augusti 1757).<sup>42</sup>

Operasällskapet blev snart för dyrt och måste avskedas, men Uttini stannade. I stället för italiensk opera med många dyra sångare gick hovet in för lättare, fransk *opéra-comique*. I en situation där den franska kungliga musikaliska akademien hade monopol på opera och Comédie-Française på talpjäser hade *opéra-comiquen*, det franska sång- och lustspelet, uppstått som ett mellanting mellan talad och sjungen teater efter att Ludvig XIV bannlyst sina italienska skådespelare, vars reper-toar övertogs av de teatersällskap som uppträdde på marknaderna i Paris och dess förorter. Äldre *opéra-comique* visade därför inslag av fars och italiensk *commedia dell'arte* och kunde också vara parodier på seriösa operor. Ur en litterär synvinkel utvecklades det franska sångspelet kraftigt på 1740- och 1750-talet då dramatikern Favart utökade dess inslag av satir, parodi och pastisch med inspiration från den borgerliga sedekomedi som inom den talade teatern företrädades av författare som Marivaux och Goldoni. I Stockholm uppfördes sådana sångspel tidigt av de franska komedianterna.<sup>43</sup>

De sjungna inslagen blev mycket snabbt ett konstant element i genren. Vid mitten av 1750-talet befann sig *opéra-comiquen* i en brytnings-tid och framstod allt tydligare som ett alternativ till den stela franska operan och som en kompromiss i tvisten mellan italiensk och fransk smak. Av kompositörer som Egidio Duni, Philidor och småningom Monsigny, Grétry och Dezède utvecklades *opéra-comiquen* med arior i italiensk stil – *comédie à ariettes* – till en underart av operan, vilken kom att bidra till uppkomsten av det tyska sångspelet såsom det senare odlades av exempelvis Mozart.<sup>44</sup>

42. Hedwall, 'Teatermusik', s. 92; Marie-Christine Skuncke, 'Teater och opera', Christensson (red.), *Signums svenska kulturhistoria. Frihetstiden*, s. 472.

43. Maurice Barthélemy, 'L'opéra-comique des origines à la Querelle des Bouffons', Philippe Vendrix (dir.), *L'opéra-comique en France au XVIII<sup>e</sup> siècle* (Liège 1992), s. 9–78; Raphaëlle Legrand & Nicole Wild, *Regards sur l'opéra-comique. Trois siècles de vie théâtrale* (Paris 2002), s. 11–44; Agne Beijer, *Les troupes françaises à Stockholm, 1699–1792. Listes de répertoire*, éd. Sven Björkman (Uppsala 1989), *passim*.

44. Legrand & Wild, *Regards sur l'opéra-comique*, s. 44–80; Karin Pendle, 'L'opéra-comique à Paris de 1762 à 1789', Vendrix (dir.), *L'opéra-comique en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, s. 79–178.



I Sverige återspeglade teatermusiken på 1700-talet samma tendenser som i andra nordeuropeiska länder, inklusive det tyskspråkiga Europa: den italienska musiken uppskattades högt samtidigt som den franska dramatiska litteraturen överlägset dominerade bland talpjäserna. En av följderna var att de franska sångspelen till en början uppfördes med ny musik i italiensk stil. En bidragande orsak här till kan ha varit att musiken inte alltid trycktes och att librettona var både billigare och snabbare att kopiera upp och memorera än de separat utgivna partituren. Det är dock ingen uttömmande förklaring, eftersom Uttini inte bara skrev ny musik till sångspel som Favarts *Cythère assiégée* (1748), La Junquières *Le Gui de chêne ou la fête des druides* (ursprunglig musik av Jean-Louis Laruelle, 1763), Desfontaines *L'aveugle de Palmyre* (urspr. Jean-Joseph Rodolphe, 1767) och Favarts *Les trois sultanes ou Soliman second* (urspr. Paul-César Gibert, 1762) åren 1768–1770, utan också till Sedaines och Monsignys stora opera *Aline, reine de Golconde* från 1766. Originalpartituret till denna fanns i bl.a. hertig Carls musikbibliotek sedan hertigens vän, greve Clas Julius Ekeblad (son till Clas Ekeblad d.y.) översänt det från Paris år 1767. Operan uppfördes på svenska med Uttinis musik under titeln *Aline drottning i Golconda* år 1776.<sup>45</sup> Att operor fick ny musik var vanligt även på andra håll, särskilt då de översattes, och liknande praxis förekom i exempelvis Danmark och Tyskland. Härav kan vi sluta oss till att det uttryckligen var en fråga om konvention och smak, på samma sätt som opera i vissa länder alltid uppfördes på ett visst språk.<sup>46</sup>

Det förefaller alltså som om *opéra-comique* till en början emottogs i italiensk dräkt, innan följande generation av franska kompositörer, Grétry och Monsigny, slog igenom i Sverige. Den nyare typen av *opéra-comique*, d.v.s. korta ”komedier med arior”, uppskattades av bl.a. prinsessan Sofia Albertina och hertig Carl, som var den drivande kraften bakom dess introduktion på operan 1776.<sup>47</sup> I katalogen över hertigens musikbibliotek från 1784–1789 finns 58 franska sångspel varav

45. Hedwall, 'Teatermusik', s. 95; Charlotta Wolff, 'La musique des spectacles en Suède, 1770–1810 : opéra-comique et politique de l'appropriation', *Annales historiques de la Révolution française* 379 (2015:1), s. 16; Clas Julius Ekeblad till Clas Ekeblad d.y., 13.3.1767, Engeströmska samlingen CXVII 1.4, KB; U 253a Catalogue de la Musique de son Altesse Royale Monseigneur le Prince Charle par alphabet, KB.

46. Se t.ex. Torben Krogh, *Zur Geschichte des dänischen Singspiels im 18. Jahrhundert* (Berlin 1923); Thomas Bauman, *North German Opera in the Age of Goethe* (Cambridge 1985).

47. Skuncke & Ivarsdotter, *Svenska operans födelse*, s. 46.

elva av Duni, elva av Philidor, tio av Grétry och fem av Monsigny. Det stora antalet sångspel av Duni och Philidor, som representerade en något äldre generation, pekar på samma aristokratiska smak för satirisk parodi som även kan observeras vid det danska hovet.<sup>48</sup> Samma typ av musikalisk underhållning uppfördes av amatörer såväl vid hovet som inom högre ståndsfamiljer, exempelvis hos Claes Alströmer i Göteborg i mitten av 1770-talet. Också i andra delar av Europa ingick *opéra-comique* i det aristokratiska sällskapslivet och amatörernas repertoar.<sup>49</sup> De lekfulla sedekomedierna var moderna och moderiktiga, och de formade självbilderna genom sina moraliska budskap och lättfattliga allusioner till större teman inom den samtida filosofiska och politiska debatten. Därtill var musiken inte så tekniskt krävande utan förhållandevis lätt att uppföra också med en mindre ensemble.

Den franska musikdramatiken inspirerade också den opera som grundades av Gustav III år 1773 som en del av kungens strävan att höja nivån på det svenska kulturlivet. Av 16 operor, operaballetter och sångspel uppförda i Kungliga Musikaliska Akademiens namn på Bollhuset i Stockholm före 1780 var hälften översatta från franskan, sex skrivna efter fransk förlaga (inklusive kungens ”original” *Birger Jarl*), en översatt från italienskan (Glücks *Orpheus och Euridice*) och en från engelskan (Händels *Acis och Galatea*). Tre franska sångspel uppfördes också under operans första årtionde: Grétrys *Lucile* (1776) och *Zemir och Azor* (1778–1780) samt Monsignys *Alexis eller desertören* (1777–1781).<sup>50</sup>

Det var kanske kännetecknande för Gustav III att han enligt fransk modell kopplade ihop operan och Kungliga Musikaliska Akademien, i

48. U 253a Catalogue de la Musique de son Altesse Royale Monseigneur le Prince Charles par alphabet, KB; för en jämförelse med Danmark se Charlotta Wolff, ”Transferts culturels aux abords de l'espace germanique : la traduction d'opéras-comiques français au Danemark et en Suède 1760–1810”, Christophe Charle & Hans-Jürgen Lüsebrink & York-Gothart Mix (Hrsg.), *Transkulturalität nationaler Räume (18. bis 19. Jahrhundert). Übersetzungen, Kulturtransfer und Vermittlungsinstanzen / Traductions, transfert culturel et instances de médiations. La transculturalité des espaces nationaux en Europe (XVIII<sup>e</sup>–XIX<sup>e</sup> siècle)* (Göttingen & Bonn 2016, under utgivning).

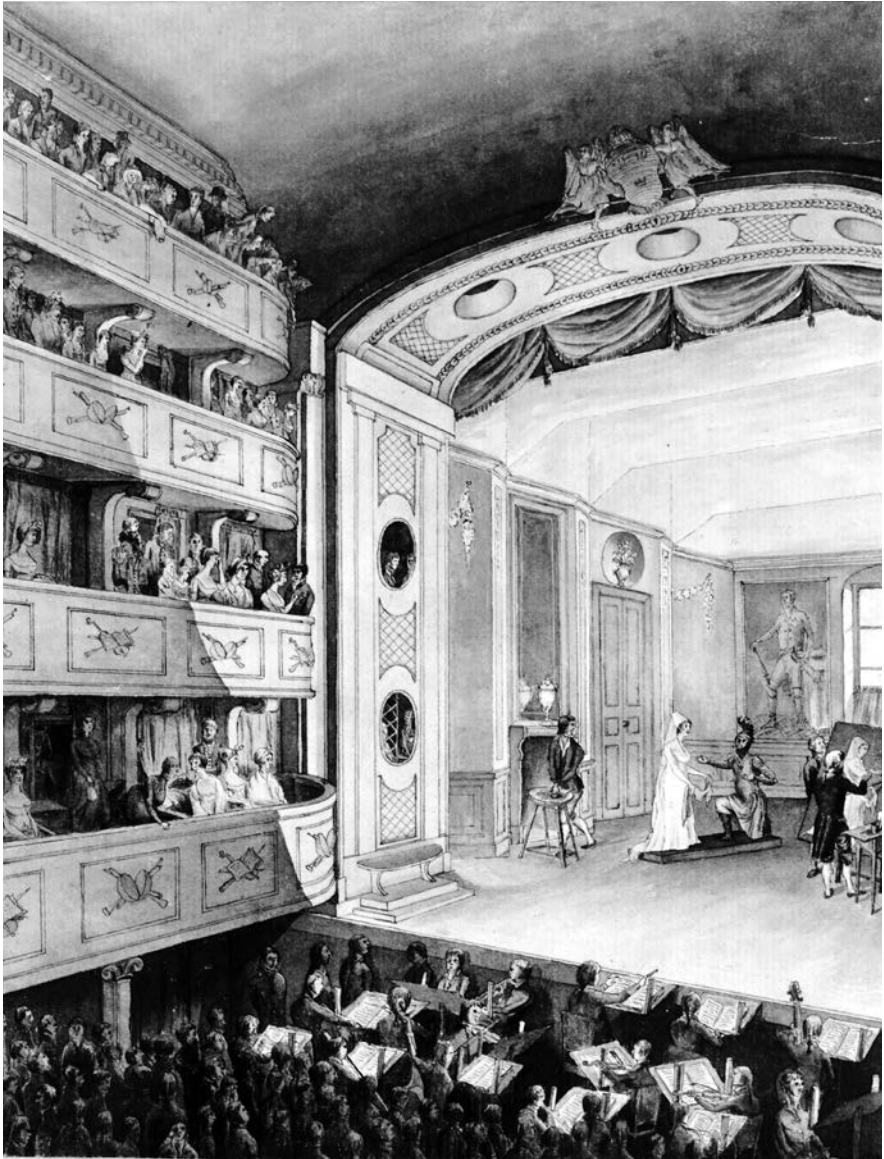
49. Patrick Alströmer till Carl Christoffer Gjörwell, Alingsås 6.1.1776, Ep G 7:3 Brev till Gjörwell 1763–75, KB; Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *Le théâtre de société, un autre théâtre?* (Paris 2003); Philippe Beaussant & Patricia Bouchenot-Déchin, *Les plaisirs de Versailles. Théâtre et musique* (Paris 1996), s. 226–230.

50. Ang. repertoar se Fredrik August Dahlgren, *Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms theatrar 1737–1863 och Kongl. Theatrarnes personal 1773–1863* (Stockholm 1866).

vars namn pjäserna uppfördes. Framför allt ville han dock öka teaterutbudet på svenska: som en av sina första handlingar som regent hade han år 1771 avskedat de franska komedianterna. Teater och opera var starka media för opinionsbildning och attitydfostran, och Gustav III:s strävanden att låta uppföra moraliserande pjäser med motiv ur den nationella historien pekar på ett klart medvetande om detta. Samtidigt gav kungen sitt något halvhjärtade stöd åt teaterentreprenören Petter Stenborg, som 1773 började uppföra komedier på svenska i en rotunda i Humlegården.<sup>51</sup>

Bertil H. Van Boer Jr särskiljer tre typer av operor i det gustavianska Sverige: de som var inspirerade av den antika historien och mytologin (t.ex. Glucks operor), de som anspelade på ett nationellt förflutet (t.ex. *Frigga*, *Birger Jarl* eller *Gustaf Wasa*), och de sedelärande komedierna och pastoralerna (fransk *opéra-comique*). Om de två förstnämnda uppfattades som de ädlaste och föredrogs av kungen uppskattades de sistnämnda mest av publiken.<sup>52</sup> De blev också snart den stenborgska teaterns varumärke. År 1780 övertog operans förste tenor Carl Stenborg driften av sin fars, Petter Stenborgs privatägda, kommersiella teater. Samma år övergav operan de franska sångspelen. I sin satsning på översatta sångspel och komedier blev Stenborgs teater, som arbetade med en stab av översättare ledd av dramaturgen Carl Envallsson, så framgångsrik att den fick söka större utrymmen, först i Ericsberg och från och med 1784 vid Munkbron i Stockholms centrum, där salongen inredd av Jean Eric Rehn hade en särskild kunglig loge. Mot slutet av 1780-talet framstod den som en seriös konkurrent för de kungliga teatrarna. Operan och Dramaten svarade efter Gustav III:s död med att återuppta de franska sångspelen på sin repertoar, vilket i sin tur innebar ett så hårt slag mot Stenborg att hans teater måste säljas med alla inventarier åt operan och stängas år 1799, varefter Stenborg själv gjorde konkurs.<sup>53</sup>

- 
51. Ang. grundandet av operan, se Skuncke & Ivarsdotter, *Svenska operans födelse*, s. 24, 26; ang. dess propagandapotentia, *ibid.* s. 71 samt Erik Lönnroth, 'Prologue', [Inger Mattsson, red.], *Gustavian Opera: Swedish Opera, Dance and Theatre 1771–1809* (Stockholm 1991), s. 15–16; ang. den stenborgska teaterns födelse, se Skuncke, 'Teater och opera', s. 490–491; Johan Flodmark, *Stenborgska skådebanorna. Bidrag till Stockholms teaterhistoria* (Stockholm 1893), s. 1–56.
  52. Bertil H. van Boer Jr, 'Gustavian Opera: An Overview', [Mattsson, red.], *Gustavian Opera*, s. 167–168.
  53. Van Boer, 'Gustavian Opera', s. 168; Flodmark, *Stenborgska skådebanorna*, s. 503–505, 536.



Gustaf Nyblaeus (1783–1849), Interiör från Gustav III:s opera. Scen ur "Målaren och modellerna". Teckningen är från tidigt 1800-tal men ger en idé om hur det kan ha sett ut inne på operan i slutet av 1700-talet. Méhuls och Bouillys opéra-comique *Målaren och modellerna* (*Une folie*) från 1804 uppfördes på operan fr.o.m. 1811. Foto: Nationalmuseum, Stockholm. CC BY-SA.

Parallellt med att konsertlivet utvecklades och tillgången på musik ökade, breddades alltså också tillgången på den typ av musikdramatik som uppskattades högst i det samtida Europa. Bland de över hundra sångspel och operor som uppfördes i Stockholm mellan 1780 och 1799 var 14 stycken komponerade av Grétry, 10 stycken av Dalayrac (alla efter 1790), 9 av Dezède, 7 av Monsigny, 7 av den svenske violinisten och kompositören Johan David Zander, 5 av Duni och 5 av Piccinni. Andra kompositörer med åtminstone tre verk på repertoaren i Stockholm var Philidor, Gluck, Kraus, Cimarosa och Carl Stenborg själv. Under det första decenniet av 1800-talet tillkom ytterligare tio nya pjäser av Dalayrac och fem av Grétry samt fem av revolutionskompositören Méhul, medan de övriga kompositörerna stagnerade i statistiken. Mängden verk av Grétry, Dalayrac och Dezède pekar på ett starkt medvetande om tidens musikaliska trender och på en teatrararnas vilja att vinna den fashionabla publikens gunst. Ser vi till de överlägset mest uppskattade kompositörerna i antalet uppförda pjäser, Grétry och Dalayrac, kan vi konstatera att de mest spelade operorna eller sångspelen för deras del från och med 1780-talet framåt kunde uppnå över femtio föreställningar, vilket är mycket med tanke på att en pjäs på 1770-talets opera ofta uppfördes bara någon enstaka gång. Exempelvis Grétrys och Marmonfels orientaliska saga *Zemir och Azor* uppfördes fem gånger på operan 1778–1780 och 62 gånger på Stenborgs teater 1787–1799, Grétrys och Sedaines historiska *Konung Rikhard Lejonhjerta, eller Kärleken och troheten* 76 gånger på Stenborgs 1791–1799 (och därefter ännu 49 gånger på Operan fram till 1833), och Grétrys och Anseaumes fantastiska *Den talande taflan* i Envallssons översättning 62 gånger på Stenborgs 1782–1798, medan Dalayracs och Marsolliers *Nina, eller den af kärlek svagsinta* spelades 52 gånger på Stenborgs 1792–1799 och Dalayracs och Poisson de La Chabeaussières *Azemias eller vildarne* spelades 46 gånger på samma teater 1793–1799.<sup>54</sup>

Den stora plats som upptas av det franska sångspelet, som musikdramatiskt föregick den tyska melodramen och *Sturm und Drang*-teatern, är signifikativ med tanke på smakens historia. Det fanns en uppenbar efterfrågan på denna typ av spektakel hos den modemed-

54. Wolff, 'La musique des spectacles en Suède', s. 31–32; Dahlgren, *Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms theatrar*.

vetna, kulturkonsumerande och kosmopolitiskt bildade stadspubliken. Liksom traditionell *opera seria* och *tragédie lyrique* bjöd det franska sångspelet på universalmänskliga teman som kärlek, dygd och frågor om individens plikter och lojaliteter, men den avvek från dem genom sedekomedins lätta ton eller den moraliserande dramens tårdrypan- de patos samt genom att lyfta fram moderna hjältar: ofrälse huvud- personer med ekonomiska bekymmer i stället för mytologiska eller historiska gestalter, samt komiska och satiriska figurer inlånade från den italienska *buffan*, placerade i pastoral och lantligt burleska om- givningar. I den filosofiska diskussionen kring den komiska operan framhölls att librettisterna och musikerna skulle undervisa publiken genom att få den att identifiera sig med vad den såg, genom känsla, igenkänneelse och sympati.<sup>55</sup> Samtidigt fortsatte man att gå på teater för att underhålla sig. De mest spelade pjäserna var alla sådana som förut- satte en visuellt och musikaliskt tilltalande iscensättning: räddnings- operor med dramatiska koreografier, operor om kärlek och vansinne, eller sådana som tillmötesgick en traditionell och halvt folklig, halvt hövisk smak för trolleri och exotiska fantasilandskap, med märkliga blommor, magiska speglar och talande tavlor.

I och med att sångspelet i princip också talade till en mindre litte- rat publik och den teaterbesökande allmänheten under senare delen av 1700-talet växte, har sångspelets popularitet ett visst samband med demokratiseringen av smaken. Ändå utgjorde den sociala eliten en be- tydande del av teaterpubliken. I slutet av 1780-talet, då den stenborgska teatern stod på höjden av sin publikframgång, var detta smakfenomen påtagligt inom aristokratin. Möjligen framstod det galanta sångspe- let inom adliga kretsar, särskilt den runt hertig Carl, som en motvikt till den högtidligt undervisande och nationellt färgade gustavianska musikdramatiken. Att vara fashionabel hade också i andra samman- hang en politisk dimension, och vice versa färgade politiken av sig på kulturkonsumenternas val. Att gå på teater eller inte göra det kunde vara ett indirekt politiskt ställningstagande, som då hovets damer, med hertiginnan Hedvig Elisabeth Charlotta och kungens syster Sofia Albertina i spetsen, demonstrerade sitt missnöje med den kungliga politiken och sin sympati med adelsoppositionen genom att inte alls

55. Thomas, *Aesthetics of Opera in the Ancien Régime*, s. 201–264.



besöka teatrarna under riksdagen 1789 då Förenings- och säkerhetsakten drevs igenom.<sup>56</sup>

Vem var det då slutligen som gick på operan eller som lyssnade på sångspelen? Med stöd av de kungliga teaternas abonnemangsräkenskaper har Marie-Christine Skuncke och senare My Hellsing visat att loge innehavarna på Operan och Bollhuset, där såväl (före 1784) den tidiga operans som (efter 1781) Monvels franska teatertrupps föreställningar ägde rum, var diplomater, hovmän, höga ämbetsmän och officerare, hovleverantörer, grosshandlare och personer vars anknytning till teatern berättigade dem till gratis abonnemang.<sup>57</sup> Därtill kom kungafamiljen, som regelbundet besökte premiärerna. Allt detta avviker föga från situationen i exempelvis Paris. Den största svårigheten är emellertid inte att konstatera hovets närvaro utan att uppskatta storleken och sammansättningen på den egentliga ”publiken”, d.v.s. de som fick tillträde till spektaklen genom att köpa en anonym ståplats på parterren. Även om denna publik inte nödvändigtvis angav tonen för vad som betraktades som god smak hade den stort inflytande på hur teater- och operaproduktioner lyckades och emottogs.

Undersökningar av samtida beskrivningar av teaterpubliken i större europeiska städer har visat att den utöver hovaristokratin, den diplomatiska kåren, högre ämbetsmän och förmögna handelsmän även omfattade det lägre borgerskapet, lägre tjänstemän, bokhållare, hantverkare, butiksbiträden, lärlingar, studenter, intellektuella och soldater, vilka trängdes och väsnades på parterren. Ravel har för Paris del analyserat polisens arkiv över personer som arresterats p.g.a. osakligt beteende i teatersalongen, och bland dessa funnit män ur alla urbana samhällsgrupper utom arbetarna, som inte hade möjlighet att gå på teater under vardagarna eftersom spektaklen började tidigt på eftermiddagen medan arbetsdagen ännu pågick.<sup>58</sup>

56. My Hellsing, 'Hertiginnan & hovpolitiken', Leif Runefelt & Oskar Sjöström (red.), *Förmoderna offentligheter. Arenor och uttryck för politisk debatt 1550–1830* (Lund 2014), s. 4–5; My Hellsing, 'Hertiginnan, hovet och staden i det gustavianska Stockholm', *Sjuttonhundratals. Nordic Yearbook for Eighteenth-Century Studies* (2013), s. 111, 123; My Hellsing, *Hovpolitik. Hedvig Elisabeth Charlotte som politisk aktör vid det gustavianska hovet* (Örebro 2013), s. 73–74.

57. Skuncke & Ivarsdotter, *Svenska operans födelse*, s. 30–31; Hellsing, 'Hertiginnan, hovet och staden i det gustavianska Stockholm', s. 113–116.

58. Skuncke & Ivarsdotter, *Svenska operans födelse*, s. 30–32; Ravel, *The Contested Parterre*, s. 14–16, 229–237; jfr North, *Genuss und Glück des Lebens*, s. 190–191.



I sin dagbok från oktober 1773 beskriver den unge Reuterholm hur han med ett gäng unga adelsmän trängde sig ända fram till scenen på den nyligen öppnade Petter Stenborgs teater, där det visades lantliga komedier och farsor blandade med uppträdanden av lindansare, trots att salongen sades vara så full att inga fler åskådare kunde tas in. Logerna beskrev han som till över brädden fulla och skämten i pjäsen som så grova att damerna i salongen rodnade. Av dagboken att döma verkar efterfrågan på underhållning i början av 1770-talet ha varit så stor att kvaliteten var av underordnad betydelse. Det är också intressant att notera hur grova och sexuellt explicita skämt åtminstone ännu år 1773 uppfattades som något publiken, inklusive hovets och adelns damer, ville höra.<sup>59</sup> Tjugo år senare, 1793, noterade hertiginnan Hedvig Elisabeth Charlotta att unga köpmän och bodbetjänter närvarade vid teaterföreställningarna och att de applåderade varje gång friheten nämndes. Hertiginnans kommentar är belysande då den samtidigt understryker att inte bara hovfolk och högre ståndspersoner utan också personer ur det lägre borgerskapet gick på teatern och att scenkonsten hade en uppenbar politisk och opinionsbildande dimension.<sup>60</sup>

Biljettpriserna på Stockholms teatrar var rätt höga, men inte oöverkomliga. På såväl de kungliga teatrarna som Stenborgs teater kostade de billigaste biljetterna 8 skilling, vilket kan jämföras med dagslönen för en okvalificerad arbetare på dryga 9 skilling. För den som ville hålla i pengarna men gärna lyssnade på opera fanns det också ett annat alternativ, nämligen att bevista generalrepetitionerna. Det hade också Reuterholm gjort i maj 1773, då han gick på både repetitionen och föreställningarna av Händels *Acis och Galatea*, som han fann "rätt vacker" och mindre långtråkig än Gustav III:s och Uttinis *Thetis och Pelée*.<sup>61</sup>

När det gäller lyssnandets kultur och operans sociala dimension är publikens beteende något som väckt både de samtidas och historikernas uppmärksamhet. Opera- och teaterdebatten i franskspråkig

59. Dag-Journal pro A[nn]o MDCCLXXIII hållen af Gustaf Ad. Reuterholm, Reuterholm-Ädelgrenska samlingen, vol. 22, RA.

60. Skuncke & Ivarsdotter, *Svenska operans födelse*, s. 32.

61. Flodmark, *Stenborgska skådebanorna*, s. 166, 402; Skuncke & Ivarsdotter, *Svenska operans födelse*, s. 31–33; Johan Söderberg, 'Daily wages of unskilled labourers in Stockholm, 1501–1850', tillgänglig under [www.riksbank.se](http://www.riksbank.se), senast uppdaterad 30.9.2011, hämtad 7.4.2014; Dag-Journal pro A[nn]o MDCCLXXIII hållen af Gustaf Ad. Reuterholm, Reuterholm-Ädelgrenska samlingen, vol. 22, RA.

press under 1700-talets senare hälft handlade mycket om vilka faror publikens trängsel innebar med ficktjuvar, kvävningssrisk, brandfara och så högljudda åhörare att det var omöjligt att höra musiken. Teatersalongen framstod i dessa debatter som ett samhälle i miniatyr, vilket enligt förespråkarna av lag och ordning behövde sin egen *police*, alltså inrättad ordning. Behovet av bänkar påtalades upprepade gånger som ett sätt att undvika våldsamma uppträdanden och rikta publikens impulser på det väsentliga, d.v.s. föreställningen. Oron över publikens uppträdande understryker teaterns betydelse som en mötesplats och ett forum och föremål för offentlig debatt.<sup>62</sup>

I Johnsons och Ravels diskussion om den oregerliga eller tysta publiken handlar det inte heller bara om hur man lyssnade till opera, utan om vem som bestämde smaken och med vilka motiv, alltså om målsättningarna för själva konsten, och om vad historikern uppfattar som mer betydelsefullt, den sociala eller den estetiska upplevelsen i den mån dessa överhuvudtaget kan åtskiljas. Teater och opera kan ses som ett publikt spektakel där det är naturligt och i viss mån rentav önskvärt att publiken är aktiv, högljudd och rör på sig i salongen, eftersom operans funktion är samhällsbärande och opinionsbildande och den kollektiva upplevelsen blir en väg till sublim inre upplysning. En tyst och stillasittande publik förutsätter en annan kollektiv disciplinering av impulserna, där åskådarna blir delaktiga i ett pedagogiskt, nästan andligt moment.<sup>63</sup> Liksom i musiken överlag var kontrasten och samverkan mellan den sociala och den estetiska funktionen inbyggd i det sena 1700-talets komiska opera, där kompositörerna spelade på åhörarnas hjärtesträngar genom patos och finstämda nyanser.

### Avslutning

På operan och konserten, och i många fall även i det privata musicerandet i enskild kammare, är lyssnandet en övergripande subjektiv och kollektiv upplevelse, större än det omedelbara sinnesintrycket. Kompositören, librettisten och artisten styr lyssnarens uppmärksamhet och riktar in den på de väsentliga meddelandena i konstverket. Därför är

62. Lindenberger, 'On opera and society (assuming a relationship)', s. 306–307; Ravel, *The Contested Parterre*, s. 133–190; se även exempelvis *Mercure de France, dédié au Roi* för perioden 1760–1791.

63. Lindenberger, 'On opera and society (assuming a relationship)', s. 308–310.

lyssnandets historia en politisk idéhistoria lika mycket som en estetisk, filosofisk och kulturell fråga. Konstsmakens och kulturkonsumtionens historia handlar också om identitet, då individen med hjälp av konsten konstruerar, speglar och uttrycker sin självbild i förhållande till de kollektiva föreställningar och förväntningar som strukturerar den sociala gemenskapen.

Den musikaliska amatörismen, samlandet av musikalier eller att gå på konserter och opera, är medel för sådan identitetskonstruktion: av 1700-talets diplomat eller hovdam förväntades det att han eller hon skulle visa sig på teater, och av adelsmannen och adelskvinnan att han och hon kunde traktera ett instrument. Samtidigt var musiken, såväl utövandet, stödandet som det publika uppskattandet av den, på 1700-talet en väsentlig del av den deltagande, diskuterande och lyssnande offentligheten. Genom musikutövning skapades arenor för sociala möten, ämnen för estetisk och filosofisk debatt, och medier för politisk diskussion i form av exempelvis operor, kantater och sånger. Att uttrycka sin smak var ett sätt att delta i den offentliga diskussionen, och grupper företrädande olika musikaliska smaker behandlades också i offentligheten som veritabla "partier" i ordets tidigmoderna betydelse. Uppkomsten av musikaliska sällskap och abonnemangskonserter utgör en väsentlig dimension av den offentliga sfär som uppstod under 1700-talet.

Det skandinaviska musiklivet och konsertväsendet utvecklades i detta hänseende kraftigt från och med 1740-talet och den musikaliska teatern på folkspråket från och med 1770-talet. Utvecklingen av musiksmaken följde allmänna nordeuropeiska mönster, med en stark förkärlek för först italiensk musik och sedan även fransk *opéra-comique*. Under seklets sista tredjedel skedde särskilt inom musikdramatiken en förskjutning från en aristokratisk norm mot en mer emanciperad smak med förkärlek för patos och känsla, samtidigt som känslan blev ett medel för de med filosoferna förbundna librettisterna att påverka publiken och därmed opinionen.

I vilken mån förväntades det att publiken skulle lyssna och förstå vad den hörde? Liksom röst användningen är tystnaden kulturellt och socialt betingad. Olika typer av musik innebär också olika former av lyssnande, beroende på musikens primära funktion i sammanhanget: den kan vara avsedd som underhållning eller en del av ett medryckande spektakel, den kan vara diskuterande, monologisk eller kräva en

koncentrerad insats av lyssnaren. Vi bör därför inte dra alltför långt gående slutsatser av publikens eventuella högljuddhet och distraktion. I avsaknad av tekniska möjligheter till ljudupptagningar var den musikaliska tolkningens ögonblickliga och efemära karaktär uppenbar. Hørseln och det auditiva minnet kan emellertid i samhällen med hög grad av muntlighet antas ha varit skarpare. Det koncentrerade lyssnande till "ren musik" som kom i fokus i instrumentalmusiken under den sista tredjedelen av 1700-talet torde därför ha inneburit desto intensivare och sublimare upplevelser än vi kan föreställa oss: de samtida vittnesmålen om hur musiken påverkade publiken rent fysiskt – åhörare som brast i gråt eller som svimmade till det mannhemska crescendoets stegringar – är kända.

Det vokala minnet och gehöret var också avgörande för traderingen av visor och melodier via den orala traditionen. Samtidigt hade noter, sånghäften, spelmansböcker, melodiangivelser (s.k. *timbres*) och transkriptioner av det hörda en stor betydelse för konnässören, amatören och samlaren, vilket underströk nyttan av att behärska notskrift. Musiken, särskilt konstmusiken, karakteriseras av paradoxen att den samtidigt är öppen för alla och svårtillgänglig för vissa: alla kan tradera melodier, men alla kan inte läsa noter, vilket är en specialiserad form av bildning. För att uppskatta musik behövdes ingen formell musikalisk utbildning, men kunskap i musikens teori var fortsättningsvis en förutsättning för att kunna delta i de lärda debatterna om musik och smak. Under 1700-talet skedde i detta avseende en kluven utveckling, då tillgången på "lätt" musik ökade och den nådde nya publiksegment, samtidigt som betoningen av den koncentrerade, sublima upplevelsen av konstmusik fastställde nya sociala konventioner för det moderna konsertgåendet: själva lyssnandet blev en konst med sina egna sociala normer. På sikt lade detta grunden till den moderna splittringen mellan glada amatörer och exklusiva konnässörer.